



МОДЕРНИЗМИ И ОБРАЗИ НА МОДЕРНОСТТА – СМЕНЯЩИ СЕ НАРАТИВИ

д-р Ирина Генова

доцент в Нов български университет

Настоящата изложба е на модерна живопис от три държави на Балканите. Повечето от работите са слабо познати извън локалния културен кадър, а живописните им качества добавят аргумент за смисъла на начинанието.

Навярно изложбеният проект извиква въпроси: Модернизмите единствено и предимно в живописа ли се извяват? И защо избраният период включва 1930-те години – десетилетие, което в общата перспектива на европейското изкуство се свързва с вълна на консервативни нагласи и „връщане към реда“?

Отговорите са много, съдържателните и техническите обяснения се преплитат. Усвояването на модернизми извън големите европейски културни средища продължава и през десетилетието преди Втората световна война, а живописа и днес сякаш е най-атрактивна в изложбените зали и най-ценна за колекционерите.

Трудностите на историзирането на локалното са предизвикателна тема, чиято значимост надхвърля локалния контекст. Разпознаването на свързаностите на локалните художествени феномени с по-общ европейски наратив и в същото време обсъждането на невъзможността тези феномени да бъдат вписани в него напълно и безусловно ни изглежда важно в съвременната глобална перспектива.

Отдавна сме се отказали да говорим за стилова „чистота“. Хибридното преплитане на различни тенденции в продължение на три десетилетия в териториите на България, Гърция и Румъния днес представлява особен интерес.

Сходствата и различията между тези художествени среди сякаш са еднакво валидни. Възможността за съпоставки днес е основна ценност на общия проект.

Трите десетилетия, включени в изложбата, имат съществени отлики. Периодът преди и по време на Първата световна война, десетилетието на 1920-те години и промяната на перспективи и нагласи през 1930-те предполагат един хронологически наратив. Структурата на изложбата обаче съчетава работи от трите държави тематично. „Пространството“, „Историята и националната идентичност“ и „Човешкото тяло“ са в общи линии трите теми, в които е организирана експозицията. От друга страна, всяка от тези три теми се проявява особено силно през определени години.

В този текст – кратък разказ за модернизмите в България, ще се опитаме да съчетаем хронологията, културния контекст, тематичните интереси и широката стилова определенаост.

1. Образи на модерността¹ – опитът с града и природата през второто десетилетие на XX век Пространството

В модерната епоха в България, в някакъв момент около 1910–1912 г., вълненията, свързани с града, се извяват отчетливо в поезията. Образите на модерния град в българската живопис до войните са сравнително малобройни. Между реалното и фикционалното художниците потрудно от поетите достигат до образ на „своя“ модерен град². Макар и малобройни, съществуват обаче творби,

Борис Елисеев, *East River - New York*, 1938
Маслени бои, платно, 62 x 77 см
Подпис и дата долу вдясно: B. Elisiyeff 38
НХГ инв. № III 1582



Цено Тодоров, В Люксембургската градина, 1904
Маслени бои, платно
Художествена галерия град Враца

които изразяват въздействащо модерни градски нагласи, а сред тях и различното, градско отношение към природата.

Позицията, от която работите и тяхното въздействие се разглеждат във връзка с идеята за модерност, нашата тълкуваща позиция, произтича неизбежно от днешния опит.

Предложението ми в този текст е за близко гледане/тълкуване на конкретни работи.

В малко платно Цено Тодоров представя себе си, седнал пред статив в Люксембургската градина³. Художникът е с гръб към зрителя и с поглед, насочен към обекта на неговия интерес. Картината изразява връзката между артиста и природата. В този случай той представя себе си като обитател на модерния град⁴, в отношение с къс от природа, инсценирана в града. Бронзовото еленче във втория план подсказва двусмислието между природа/естествено и изкуство/изкуствено. Изразена е различна чувствителност и отношение към природата – в полето на личното и интимното. В тази връзка ще спомена и малък по формат пейзаж от Цено Тодоров – „Река Марн край Париж“ от 1907 г., от колекцията на НХГ.

Идеите за природата от Просвещението насетне са коментирани многократно. В края на XVIII и началото на XIX век подходът към природата във визуалните изкуства се променя. Градските хора правят разходки извън града с надеждата да проникнат в дълбините на „човешката същност“, разтревожени от възможната ѝ загуба в урбанистичната среда. „По-скоро отношението към природата отколкото природата като такава занимава художествената сцена“ – пише Жак Ленард⁵. Природата започва да се възприема като част от модерната култура и да бъде „гледана“ от перспективата на града. По същото време, през XIX век природата бива включена в големите градове като градски паркове и градини, които се отличават

по форма, мащаб и най-вече по функции от XVII и XVIII-вековите паркове. Преди този момент съществуват само частни паркове и градини, които понякога са отворени за по-широка публика според желанието на собствениците им.

Борисовата градина⁶ в София, както и Морската градина във Варна са замислени като обществени пространства⁷. При все това в края на XIX и началото на XX век художествените произведения, представящи тези градски пространства за отмора, развлечения и социални контакти, са рядкост – те обикновено са живописни работи с малки размери или рисунки.

Парковете и градините са предпочитана тема за импресионизма и постимпресионизма. Българските живописци, свързани с късния импресионизъм, често представят градски паркове и пространства другаде – във Франция, Германия или Италия. Сред ранните примери е „Каналът „Фонтанка“ от Сирак Скитник, създадена в Санкт Петербург около 1910–1911 г., която напомня интереса както на руския модерн (сдружението „Мир искусства“), така и на френския импресионизъм към пространствата на големия град.

Живописни работи, като „В Люксембургската градина“, „Река Марн край Париж“ или „Морската градина във Варна“ не са били от особено значение за художественния престиж и кариера на Ц. Тодоров. След завръщането си от Париж той става водещ портретист в реалистичното и психологическо направление и най-вече заради изявиите си в жанра на портрета е назначен за професор в Държавното рисувално училище. Но разглежданите тук картини са важни за нашия днешен интерес поради тематичните и стилистични модели, които преработват, и потенциала им да проявят и внушат у нас западноевропейската идея за модерност.

От края на първото десетилетие на XX век до Първата световна война в българската живопис се появяват повече образи, внушаващи съзерцателен и интимен опит с природата.

„Спокойни часове“ от Александър Мутафов е една от тези живописни работи. Майката и детето са в хармония с природата и пълнотата на това състояние е постигната с композиция, светлина, колорит, живописни мазки, с опита на импресионизма.

Картина от Никола Петров в Пловдивската галерия представя седнала на пейка жена, видяна в гръб, да съзерцава пейзажа⁸. В предния план малко момиченце си играе с куче. Пленерното пространство в предния план е градинска тераса – тип еспланада – с големи орнаментирани вази – урни с цветя, която дава панорамна гледка към дивата природа. Това театрално експониране на природата с далечната дистанция създава копнеж по безкрайност и волност.

Сходна съзерцателна нагласа към природата внушава живописна работа от Елена Карамихайлова – „Край Боденското езеро“⁹. В предния план е представена изправената фигура на млада жена, в облекло и прическа според градската мода, със сгънат слънчобран, в момент на съзерцание. Погледът ѝ е обърнат към дълбокия план, така че зрителят може да види лицето ѝ в профил и фрагмент от онова, което младата жена съзерцава – езеро, дървета, растителност на брега. Композирането напомня фотографски кадър.

Кадрирането и фрагментирането на погледа в сцени сред природата и градски пейзажи е повлияно от фотографските образи. Повечето художници, свързани с импресионизма във Франция, се интересуват от фотография.

Централният мотив на репрезентация в работата на Елена Карамихайлова е интимният контакт с природата. Изобразената млада жена общува с природата, а не със зрителя. Що се отнася до зрителя, нито жената, нито пейзажът са напълно достъпни за погледа му. Светлината, по-интензивна от отраженията и отблясъците във водната повърхност на езерото, сякаш внушава чрез фигурата усещане за младост и ведрост. Образът на жена в бяло също е свързан с представата за младост, невинност, вкус към простота. Трептенето на светлината на открито и блестящата белота са в същото време и живописен проблем. През XIX век Боденското езеро е особено привлекателно като художествен мотив.

Несъмнено тази пленерна живописна работа е свързана с хибридни варианти на късната импресионистична и постимпресионистична практика. Елена Карамихайлова учи живопис във Виена (през 1895–96 г.) и в Мюнхен¹⁰, където живее до 1910 година. Същевременно трудно назовими внушения, постигнати чрез ефектите на белотата и светлинността, извикват в съзнанието ни символистичния опит.

Картината „Оптимизъм“ от същата авторка, с емоцията на отношението между женското и детското тяло, със сребристая светлина, както и „Пролет“, с децата с ангелски крилца сред една райска градина, са по-отчетливо свързани със символизма. Но едва ли е необходимо да се опитваме да правим строго разграничение между импресионистичния опит и символисткия момент. Тяхното взаимно проникване бележи различно отношение към природата и града¹¹.

Влиянието на фотографското око при кадрирането и фрагментирането се изявява в „Кеят на Месемврия“ от Йордан Кювлиев. Бистротата на палитрата, интересът към ефектите на светлината у Кювлиев са свързани с късния опит на импресионизма в Белгия, където художникът се образова.

В българска среда градските пейзажи на Никола Петров винаги са били свързвани с образите на модерността в



Никола Петров, *Народният театър в София*, 1912
Маслени бои, платно, 73 x 73 см,
Софийска градска художествена галерия,

културата от началото на XX век. „София зиме“¹² предлага поглед към града от птичи полет. В предния план виждаме новите булеварди, широки и прави, пресичащи се, с градски транспорт и пешеходци. Правите редици на дърветата в градската градина сякаш рамкират къс от природа в града. В далечния план е наскоро построенният Народен театър¹³. Това е новата градска среда. Но реакцията ни към тази картина се определя най-вече от въздействието на сребристая светлина, която стопява форми и контури и създава усещане за сняг.

Друга картина – ескиз с маслени бои – представя „Площад Бански в София“¹⁴. В този случай погледът е близък и фрагментиран – включва градски обитатели на специфично място в града с неговата атмосфера. Светлината отново има решаваща роля.

Интересът към градския живот и същевременно към ефектите на светлината обичайно се свързва с импресионистката практика, с Париж от 1870-те. В нашия случай този интерес изявява хибриден опит – едновременно на импресионизма и на символизма. Никола Петров няма директен контакт с импресионисткия художествен опит. Той никога не е посещавал Париж. В 1903 година той има шанса да посети Рим, а през 1905 година осъществява пътуване до Лиеж, Брюксел, Мюнхен, Виена и Будапеща. Тези кратки посещения едва ли са повлияли решаващо на художника. Но някои от работите, които вижда, вероятно са били в съзвучие с негови интуиции и с неговата интелектуална среда в София. Петров е членувал в дружество „Съвременен изкуство“ и е бил графичен оформител на списание „Художник“. И дружеството, и списанието споделят и разпространяват идеите на сецесиона, на символизма, но същевременно включват много по-широк кръг от възгледи и художествени практики.

„Народният театър“ е може би най-представителният и най-популярен софийски образ на Никола Петров. Ся-

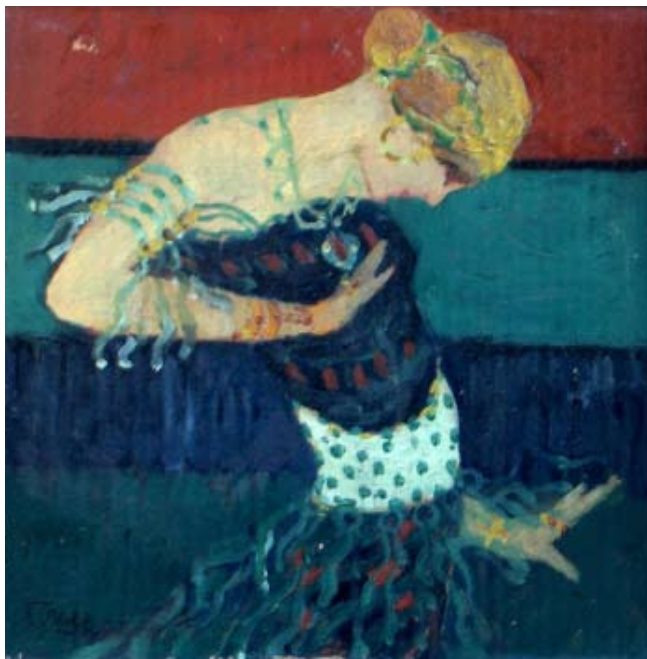
каш самият театър е на сцена, осветен от магически прожектори, а градината в контражур е рампата на тази сцена, отделяща ни като зрители.

В друга работа, „Църквата „Света София“ излъчва блясък, чието присъствие определя цялото поле на пейзажа/ картината.

Интересът към светлината, толкова силно изявен у Никола Петров, както и живописването с дребни, ритмизирани мазки, са били основание за критиката да го определя като импресионист (закъснял) или постимпресионист (все пак не използва чисти цветове и дори си служи с черно). Но светлината, сякаш излъчвана от сградата на театъра или от „Св. София“, е свързана и с друг опит – този на символизма. В случая е важна не толкова илюзията за реалност, за сетивно възприемане, колкото сугестията на идеята за Театър или за Храм.

Можем ли да назовем тези картини на Никола Петров символистични? Та нали те са пейзажи, а класическите жанрове са сякаш отхвърляни от символистите. И още, при Никола Петров няма митологични, религиозни, литературни сюжети.

В енциклопедична статия за символизма от Юлиус Каплан е отбелязано, че е трудно да се даде строго определение. Сред художниците, свързвани с направлението, някои разчитат повече на разказа, докато други – най-вече на стила. Общо според статията е желанието да се представят визуално невидими неща, онова, което е в сферата на субективното и ирационалното – мечтания, тишина, медитация.¹⁵ В това сравнително ново и либерално разбиране



Гошка Дацов, *Танец*, 1914, маслени бои, картон, 22 x 22 см
Ателие – колекция Светлин Русев
(Публикува се с любезното съгласие на Светлин Русев.)

за направлението могат да се включат и „не-чисти“ художествени явления и пейзажи на Никола Петров.

Неоимпресионизмът според цитираната статия е разглеждан във френската критика същевременно и като символизъм. Ето че културни центрове, изобретявали модерните класификации на художествените явления, днес постепенно се отказват от строгите разграничения с идея за адекватност към конкретния феномен.

Въпросът спрямо пейзажите на Никола Петров не е дали те са постимпресионистични или символистични, а как и защо ни въздействат днес. Как живописването на светлина създава усещане за подвижност, мимолетност и внушение за откъснатост.

Акварелът „Танцовачка“ от Никола Маринов, както и две работи със същото наименование от Гошка Дацов от 1914 г., макар и по различен начин, извикват представи за града като празник, за театрална екстатичност на фантазен град другаде. Танцовачките на Дацов в стилистиката на ар нуво/сецесион се свързват с образи на Густав Климт. Стилизираните силуети, красотата на линията, изтеглена по болезнено огънатата шия на танцовачката, орнаментите, ярката цветност задържат погледа в близка до фигурата дистанция. Наложеният от кадъра поглед е толкова отблизо, че не обхваща цялата фигура. Пространството е редуцираното, силуетите го „изпълват“.

Този град на фантазна празничност е същевременно белязан от вътрешна тревога и самота. Заедно с естетизиращото начало болезнената фигура с разширени от вътрешно безпокойство очи от „Горчиво кафе“ на Г. Дацов (1914) напомня поетиката на символизма и декаданса, както и ранния експресионизъм. „Сънят на Мария Магдалена“ (1914) от същия автор отново насочва въображението отвъд видимостта, внушава мистични представи и еротични фантазии.

Образите на Борис Георгиев като въздействие разчитат на религиозни и мистически нагласи. След обучение в Санкт Петербург при Николай Рьорих и в Академията в Мюнхен в ранните години художникът предприема пътувания из швейцарските Алпи и Италия, а опитът му е свързан преди всичко със символизма и работи на Джовани Сегантини. Предпочитаните от Б. Георгиев предимно рисувателни материали – молив, креда, сангин – възпламват по различен начин изтънчения рисунък, водещ спрямо колорита. В градациите на сиво-охровите цветове, в хладното сребристо тониране се явяват съноподобни светове, в които общуването между човека и природата се проектира едновременно тук и в някакво неназовимо другаде.

2. 1920-те години – модернизми и национална идея

В българското изкуство годините след Първата световна война са от най-интензивните. Преживели ужасите на три последователни войни (Балканската, Междусъюзническата и Първата световна) – завършили за България с поражения и загуби, оценени като национална катастрофа, българските художници сякаш бързат да се отърсят от кошмарния спомен, да наваксат пропуснатото. Още през 1919–1920 г. се основават няколко художествени дружества, организират се множество колективни и самостоятелни изложби; създава се сдружение „Дом на изкуствата“. Откриват се нови изложбени помещения и търговски галерии. Появяват се много нови литературно-художествени списания. Най-значителни между тях са списание „Везни“ (1919–1922) на Гео Милев – с акцентирана ориентация към модернизмите, списание „Златорог“ на Владимир Василев (1920–1943), ориентирано и влияещо върху съвременните културни явления в България, списание „Хиперион“ (1922–1931) – издание на символистите около Теодор Траянов и Иван Радославов. През 1922 г. излизат четирите броя на ямболското списание „Кресчендо“ – може би най-откровено модернистичното като изява – с материали върху дадаизма, конструктивизма, пуризма, футуризма, преводи от Маринети, репродукции на работи от Мирчо Качулев.

В социалните сътресения на десетилетието списания и вестници не само се появяват, но и изчезват. Кратко е съществуването на левите хумористични списания, „Вик“ (1923–1924) на Йосиф Хербст, списание „Пламяк“ (1924–1925) на Гео Милев. През 1925 г., във вълна от бял терор, изчезват и техни автори и редактори: Гео Милев, Йосиф Хербст, Христо Ясенов, Сергей Румянцев.

Този период на тежки икономически и социални сътресения в България, подобно на Берлин и Париж през „лудите години“, се характеризира с учудваща интелектуална енергия и плодовитост.

През 1920-те години младите български художници се стремят към мащаб и опорни точки в пространство извън българското, в средищата на европейска култура. Те търсят трескаво възможности (обучение, специализации, частни пътувания, участия в изложби) да разширят художествения си опит. В центъра на събитията в Европа са следвоенната вълна на експресионизма в Германия, Баухаус във Ваймар и превъплъщенията на руския конструктивизъм, дада и сюрреализмът във Франция, футуризмът в Италия, метаморфози на абстрактното. Визуалният образ е имагинерен, сънуван, конструиран. Системите и теориите от началото на века сякаш се взривяват в стремежа към преодоляване на границите между тях, към индивидуализъм в най-широк смисъл.

Малцина български художници, попаднали в тези среди, се впускат открито в авантюрите на модернизма.



Сп. Везни. Титулна страница

Такива примери са Жорж Папазов и Николай Дюлгеров. Художествените изяви в полето на модернизма на братята Абрашеви в Бразилия и САЩ са уникален случай. Българските художници реагират по различен начин и поемат в различна степен онова, което възприемат със своите нагласи и чувствителност. Самата изборност в интересите им към европейското изкуство разкрива характеристики на художествената култура в България. Въздействието на немския експресионизъм например често съжителства непротиворечиво с това на късния сецесион, ар нуво или руския стил модерн (Васил Захариев, Сирак Скитник). Общо проявената склонност към примитива у нас през 20-те години взаимодейства в различни варианти с интереса към народното изкуство и иконата (у Иван Милев, Иван Пенков, Иван Лазаров, Васил Захариев, Пенчо Георгиев и др.). Тази еkleктичност, наслагването на различни



Николай Дюлгеров, Духовно равновесие, 1923
маслени бои, платно, 79 x 63 см
Галерия Нарчизо, Торино



Борис Георгиев, *Вечният път (човекът и природата)*, 1925
 Темпера, шперплат, 104 x 140 см
 Подпис и дата долу вдясно: Boris Georgiev 1925
 НХГ инв. № III 111

стилови особености е една от основните характеристики на модернизмите в България. Вместо възможност за логична подредба, при която всичко следва от нещо предходно, всеки опит за разказ среща съпротивата на една натрупваща непоследователност, както в общата ситуация, така и в индивидуалната изява.

У нас идеите за изначалното въздействие на визуалния образ, посредством светлината, пространството, формите, абстрахирани от миметическите им функции, за образа без референт, за абстрактния образ, се проявяват след Първата световна война, в критически тектове на Гео Милев, Сирак Скитник, Чавдар Мутафов. В статията „Против реализма“ Гео Милев с разочарование, но и някак предизвикателно отбелязва, че „[...] тази естетика, естетиката на всяко истинско изкуство, естетиката на антиреализма, е нещо непопулярно, дори неизвестно у нас“. За него темата на „истинското, абсолютното изкуство“ е „животът, съчетан от космическите елементи на вечността“¹⁶. След Първата световна война образи на града, природата, човешкото тяло, а също и на традиционната култура, се създават в различни модернистски парадигми.

Една от основните обединяващи характеристики на новата вълна в българското изкуство в годините след Първата световна война е търсенето на културен континуитет на територията на националното. „Забравените“ достижения в предакадемичните художествени форми започват да се осмислят като посредник към модерния художествен израз. Интересът към иконата, възрожденската дърворезба, народните занаяти, народната песен и приказка, изучаването на техните стилови характеристики от художници, писатели, поети, композитори поражда широка амплитуда от индивидуални художествени решения. Другата страна на стремежа към културен континуитет е усилието за самоценно присъствие на българското изкуство в културна Европа.

Тази художествена нагласа съдържа съществени противоречия. В годините след Първата световна война в Париж, Берлин, Ню Йорк съществува тенденция към интернационализация на художествените движения. Неизбежно протичащият в практиката континуитет не е ограничен национално. В ситуацията не-център въпросът за културния континуитет в модерната епоха се проявява и е акцентиран като въпрос за националната култура. Тук недостигът от автентична съдържателност на актуалните художествени проблеми (техният генезис е другаде) най-често се възприема от самите творци като недостиг на национална определеност. Художествената идентичност, която във времето на модернизмите се изживява като индивидуална, в случая се приема и за национална. Оттук произтича и изискването да се създаде самоценно художествено родословие на модерното изкуство – изискване парадоксално, тъй като критерият за актуалност е другаде.

В този аспект е показателна рецепцията на българското изкуство извън страната. През 1920-те години много често интересът към „българското“ се изразява в любопитство към непознатото и екзотичното¹⁷, а не в опит за ситуиране на различни творби сред съвременните художествени явления. От друга страна, интересът в чужбина към етнографския пласт на българската култура рефлектира и „отваря очите“ на българските художници за домодерното художествено наследство от една съвременна гледна точка. Потвърждения за това намираме както в спомени и статии, така и в целенасочената събирателска дейност през тези години.

Възможно ли е интересът към „родното изкуство“ да се римува с модернизмите? Тази противоречива ситуация е дискутирана още в художествената критика на времето. Във втория брой на „Везни“ Гео Милев изразява универсалистичен възглед: „Трябва българската литература – както всички други – да излезе вън от себе си. Защото наста-

ва ера на пълно унифициране в изкуството; това е най-важният процес в историята на българското изкуство.“ От друга страна, като възможен път към модерния художествен израз модернистките ориентирани критика препоръчва стиловите принципи на българската икона, дърворезба, църковни стенописи, народно изкуство. В тях тя вижда възможното римуване с интереса на модерното изкуство към пред- и извънакадемичното изкуство, към готиката, към примитива (при кубизма, експресионизма, дада) и шанс за постигане на автентична художествена съдържателност.

Бунтът на модерното изкуство започва с отхвърляне на ценностната система на академизма, с бягство от традицията. Художниците от модернистката вълна в европейските средища търсят творчески импулси в различен културен контекст (японски гравюри, африкански маски и т.н.). За българските художници от новата, следвоенна вълна тъкмо традицията води извън академичното изкуство, извън XIX-вековия реализъм, тъй като национална традиция на академичното или изобщо на светското институционализирано художествено образование в България не съществува. На пръв поглед това би могло да бъде аргумент в полза на непосредствената модерност на българското изкуство, но всъщност е едно от обстоятелствата, изявяващи липсата на последователност в тази културна ситуация.

Търсенията на новата вълна в българското изкуство от 1920-те години не се ограничават единствено до посредничеството на изгубеното „родно“. Тя се люшка между „наше“ и „универсално“, между ръкотворно уникално и индустриално тиражирано, създава ново отношение към приложните и масовите изкуства. С тази проблематика се ангажират най-изявените ни критици – Гео Милев, Чавдар Мутафов, Сирак Скитник.

В художествената област модернистките идеи се реализират в произведения, които преодоляват както академичните разбирания за картината и реализма на XIX век, така и импресионистичния подход. Картините на Владимир Димитров – Майстора от 1920-те години, сред които неговият „Цариградски цикъл“, се възприемат от критиката като модернистични, въздействащи с цветове, светлина и форми, еманципирани от видимата действителност¹⁸.

Вкусът към съвременност през „лудите години“ е с подчертан интерес към откритията на техническия XX век, променящи възприемането на предметния свят. В Германия, Франция, Италия това е почвата, която подхранва конструктивизма и футуризма, опоектизирането на машинната реалност. У нас тези художествени движения се проявяват като мимолетни експерименти в рисунка, живопис, скулптура (Сирак Скитник, Кирил Кръстев, Петър Рамаданов, Васил Грегоров – в киното). Опити за геометризация на формата правят Иван Пенков, Иван Милев,



Иван Милев, *Нашите майки все в черно ходят*, 1926
Акварел, хартия, 58 x 86 см
Подпис и дата долу вдясно: Иванъ Милевъ 26
НХГ инв. № III 13

Дечко Узунов. Но не е възможно да посочим последователни прояви на конструктивизъм или футуризм в България. Много от имената на протагонисти на модернизма, като Мирчо Качулев, Иван Бояджиев, Петър Дачев, през 1930-те години изчезват от художествената сцена. Николай Дюлгеров остава в Торино; Жорж Папазов се установява в Париж; братята Абрашеви откриват училища за изкуство в Ню Йорк и Бостън. Модернистичните идеи от кръга на Гео Милев около „Везни“ не намират продълже-



Николай Дюлгеров, *Плакат Футуристична изложба в градския театър на Александрия*, 1930, Типографски отпечатък, 70 x 50 см, Частна колекция, Торино

ние. Публикуваните творби и критически статии не водят до нови опити и сякаш са забравени.

Някои от най-откровените модернистични опити са маргинални и в друг смисъл – те са в приложните изкуства, най-често в полиграфията (корици, заглавки, винетки, илюстрации, плакати и т.н.), също и в театъра, в изкуствата на предметната среда. Примерите в това отношение са многобройни. През 1920-те години в България художниците се чувстват по-свободни да експериментират в маргиналиите – в т.нар. приложни области. Същевременно така те откликват на формираното в големите художествени средища разбиране за тоталната изява на твореца. Тук обаче се явяват неразрешими противоречия, между художническите стремежи и възможностите на обществото (материали, технологии, индустрия) – характерни за нашата културна ситуация.

3. 1930-те години – връщане към картината

През 1930-те години художествената проблематика в българското изкуство се променя. Артистичните усилия и търсения са ориентирани към предметно-пространственото представяне и новата предметност в живописа. Идеите за всестранна художествена намеса, за синтез на изкуствата избледняват, отстъпват място на новата актуалност на картината. 1920-те години сякаш са забравени. Отминал е един от най-наситените като художествени идеи период в новото българско изкуство.

Дружеството на Новите художници, формирано в началото на десетилетието, дава израз на тази нова ориентация и на поколението, свързано с нея. От тази художествена среда в изложбата са включени Иван Ненов,

Вера Недкова, Кирил Цонев, Пенчо Георгиев. Представен е и Сирак Скитник, който не принадлежи на това поколение и не членува в Дружеството, но като влиятелен критик подкрепя неговите изяви, а като художник през 1930-те години променя артистичните си интереси. В поредица от образи на градски пространства, пейзажи и натюрморти, в живопис и рисунка, той се съсредоточава върху предметно-пространственото и колоритното композиране, без обременяващата метафорика и сюжетност на 1920-те.

Поради ограничения си обем изложбата не включва важни фигури в българската живопис от 1930-те, като Борис Елисеев, Васил Бараков, Бенчо Обрешков, Елиезер Алшех, Ненко Балкански, Давид Перец и много други, формирани в българска среда, но също и в големите европейски средища, усвоили опита на сезанизма, кубизма, футуризма и новата предметност. Може да се каже, че българската колекция само загатва, без да даде разгърната представа за художествените промени и новия интерес към предметната реалност. Трябва да се отбележи, че като мащаб и художествени качества достиженията в живописа през 1930-те години в България са възлови за всеки исторически разказ.

Но рестриктивният избор е също и изключване. В този случай изборът бе в полза на 1920-те години, които недвусмислено са най-бурното време на модернизмите. Ранните работи, от предишното десетилетие, са сравнително най-слабо известни извън локалната среда и този изложбен проект е добра възможност да бъдат показани. Поколението на 1930-те, кръгът на Новите художници, бяха представяни в обширни ретроспективи с каталози от 1980-те години насетне, бяха написани монографии и днес те са много по-добре познати.

Макар и в локален план десетилетието на 1930-те да е особено важно за усвояването на модернизмите, времето не може да бъде отделено от общите събития и нагласи. В Европа националсоциализмът набира мощ, през 1933 г. се води процесът за подпалването на Райхстага, а през 1934 г. в България е осъществен военен преврат, вследствие на който са разтурени политическите партии. Художественият живот – индивидуални и общи изложби, чуждестранни гостувания, лекции за модернизмите – съществува сякаш паралелно на случващото се в обществото. През 1939 година например, в годината на избухването на Втората световна война, дружеството на Новите художници организира честване и издава вестник за 100-годишния юбилей от рождението на Пол Сезан.

Така подредени, събитията понякога изглеждат озадачаващо, макар и да има знаци в художествения живот, подсказващи промените в обществото. Такъв знак например е централизирането на дружествения и изложбен живот със създаването на Съюза на дружествата



Сирак Скитник, *Градски пейзаж*, 1920-те години
маслени бои, картон, 64.5 x 92.5 см, НХГ инв. № III 489



Васил Бараков, Селска улица, 1939
Маслени бои, платно, 80 x 100 см
Подпис и дата долу вляво: В. Бараковъ 1939
НХГ инв. № III 45

на художниците в България и организирането на годишни съюзни изложби. Друг, ясен политически знак е затварянето на изложбата на Дружеството на карикатуристите през 1935 г. заради карикатури срещу полицейския режим след преврата през 1934 година. Без знанието на дипломатически, военни, икономически отношения не бихме могли да разберем също защо Изложбата на седемте (седем български художници) в Белград е организирана през 1933 г., изложбата на белградската група „Облик“ в София е през 1934 г., а на атинската група „Техни“ в София е през 1936 година. Сякаш единственото място за среща на разказите за политически и художествени събития е пространството на пресата, на вестниците и списанията от това време. На техните страници през 1934 година например съобщенията и отзиви-



Бенчо Обрешков, Риби в мрежа, 1938
Маслени бои, платно, 51.5 x 69 см
Подпис и дата долу вляво: Б. Обрешковъ 1938
НХГ инв. № III 2540

те за изложбата на групата „Облик“, на общата изложба на „Земля“ и Новите художници в салона „Преслав“ съжителстват с тържествено обявеното гостуване на крал Александър I и кралица Мария в София, с материали за образователните реформи на новото българско правителство, с репортажи за Балканските игри в Загреб, информации за Византоложкия конгрес в София и снимка на селянки в носии от Хърватия.

В културния живот в България през 1930-те не се проявяват антиеврейски настроения. През това десетилетие успешните изяви на художници евреи са многобройни и може да се твърди, че те са добре интегрирани в художествения живот.¹⁹ Някои от тях, като Давид Перец и Елиезер Алшех, са централни фигури в модернистки



Ненко Балкански, Семейство, 1936
Маслени бои, платно, 94 x 97.5 см
Подпис и дата долу вдясно: Ненко Балкански 936
НХГ инв. № III 38



Бенчо Обрешков, Край морето (Faleron), 1938
маслени бои, платно, 55 x 65 см
подпис и дата долу вляво: В. Obrechkov, 1938 Faleron
Частна колекция



Давид Перец, *Натюрморт (гъби и плодове)*, 1937
Маслени бои, платно, 78 x 100.5 см
Подпис и дата горе вляво: Д Перецъ 37
НХГ инв. № III 428

ориентираното Дружество на Новите художници. През 1935 г. в груповата възпоменателна изложба в галерия „ARS“ в София са включени творби на Жул Паскен. Едва в края на 1940 г., по силата на приетия Закон за защита на нацията, е забранено участието на евреи в художническите дружества. Членовете на Дружеството на Новите художници подкрепят колегите си евреи, макар и без особен успех.

В управлението на художествения живот в България в края на 1930-те години липсват драстични изяви срещу модернисткото изкуство и неговите протагонисти. Модернистките ориентирани художници не са възприемани като заплаха за властта и държавата. Някои от тях са професори в Държавната художествена академия или заемат ръководни длъжности в Съюза на дружествата на художниците и в комисията за откупуване на произведения към Министерството на просвещението. Това положение изразява особения статут на цяло едно поколение надарени и добре образовани художници – между отгласите от бунта на европейските модернизми и покровителството на буржоазната държава и общество.

Живописиста от края на 1920-те и през 1930-те години в България се радва на интерес от страна на обществото и държавата. Частните колекции в средите на буржоазията се умножават, колекции правят банките, държавата откупува работи за Художествения отдел на Народния музей и за други институции. Живописиста стои най-високо в художествената йерархия.

Модернистките ориентирани живопис у нас през 1930-те години е в границите на естетическата идея. Дори в случаите на актуалната трудова и градска работническа тематика основният интерес в картината е в сферата на вдъхновеното боравене с цветове, форми, живописна тъкан. Липсва напрегнатост и рушителна енергия, насочена срещу композиционната хармония. Липсва дълбинно и радикално проблематизиране на човешките възприятия и съществуване, както например при сюрреализма. Сюрреалистичните образи от картините на Папазов, показани в София през 1930-те, с малки изключения не са приети възторжено от публиката. Но за първи път у нас тъкмо през 1930-те картината е в толкова пълноценно и разгърнато отношение с видимата реалност, бидейки същевременно самостоятелна и еманципирана. И в това отношение също е интригуващо да правим съпоставки с гръцките и румънските ни съседи.

Наративите за модернизмите и образите на модерността в българското изкуство през последните десетилетия се сменят. Настоящият общ изложбен проект, с формирането на по-широк, балкански контекст, е особено предизвикателен към стари и нови исторически разкази.



Елиезер Алшех, *Градски пейзаж от Анверс*, около 1934
Маслени бои, платно, 112 x 120 см
Подпис долу вдясно ЕА, НХГ инв. № III 6



Владимир Димитров – Майстора
Мома от Калотина, около 1930
маслени бои, платно, 80 x 66 см
НХГ инв. № III 247

БЕЛЕЖКИ

1. За употреби на „модернизъм“ и „модерност“ вж.: Charles Harrison. Modernism. In: Critical Terms for Art History. Ed. By Robert Nelson and Richard Shiff. The University of Chicago Press. Chicago & London 1996, pp. 142-155. Ирина Генова. Въведение. В: Модернизми и модерност – (не)възможност за историзиране. Изд. Ида – Красимир Гандев. С. 2004, с. 9-12.
2. Нека отбележим, че художествената активност и присъствие в самата градска среда – архитектура, полиграфия, реклама и т.н. – стават изключително важни и ефикасни във визуално отношение, също и в България, след 1900 година.
3. Цено Тодоров. „Люксембургската градина“. 1904.
4. Цено Тодоров живее и учи в Париж през 1903-1904 година.
5. В: „Манифест за околната среда през XXI век“. Laville et Jacques Leenhardt. *Villette Amazonie*. 1996. p. 43.
6. Наречена на Княз Борис Търновски.
7. Първият паркостроител на Борисовата градина в София, както и на градината Чешмиджиу в Букурещ, е швейцарският парков архитект Даниел Неф. Вж: Юлия Радославова. Градините на София. В: Юбилейна книга. София – 120 години столица. С. 2000. Акад. изд. „Проф. Марин Дринов“, с. 508-514.
8. Никола Петров. „Жена на пейка“, 1914, м. б., пл., 51 x 80 см. Художествена галерия, Пловдив.
9. Елена Карамихайлова. „Край Боденското езеро“, 1914, м. б., пл. Национална художествена галерия, София.
10. Елена Карамихайлова посещава частната художествена академия за жени в Мюнхен.
11. На страниците на авторитетното списание „Художник“ (1905-1909) се появяват редом реалисти, романтици, символисти, импресионисти – в поезия и образ. Превеждат се Ницше и Бодлер.
12. Никола Петров. „София зиме“, 1907, 64 x 120 см. Художествена галерия, Плевен.
13. Народният театър е открит през януари 1907.

14. Никола Петров. „Площад Бански в София“, 1911, 26 x 40 см. Национална художествена галерия, София.
15. Julius Kaplan. Symbolism. В: *The Dictionary of Art*. Grove. 1996, с. 169.
16. Гео Милев. Против реализма. Статията е публикувана в сп. „Слънце“, 1919, год. I, кн. 5, с. 139-143. Цитирана по: Иван Радославов. Малък повод за големи въпроси. В: *Блуждаеща естетика. Българските символисти за символизма*. Съст. и въвеждаща студия Стоян Илиев. Изд. на БАН, София, 1993, с. 318-323.
17. В чуждестранната преса за „чисто българското“ се пише по повод работите на Никола Маринов и Никола Танев, за графиките на Васил Захариев и Пенчо Георгиев и т.н.
18. Вж.: Чавдар Мутафов. „Четири имена“. Сп. „Везни“, 1920, год. I, кн. 8, с. 251; Гео Милев. Юбилейна изложба. Сп. „Везни“, 1921, год. III, кн. 2, 22 октомври, с. 21-22.
19. Вж. Татяна Димитрова. *Художници евреи в България / Jewish Artists in Bulgaria*. София, 2002, с. 10.